

своеобразная трилогия о мече-защитнике Родины. В проектировании всех трех комплексов участвовал архитектор Я.Б. Белопольский. В Трептов-парке памятник был открыт в 1949 г., в Волгограде — в 1967 г. и в Магнитогорске — в 1979 г.

1979 год. 29 июня. Открыт монумент «Тыл — фронту» в парке Победы на правом берегу Урала. Скульптурная композиция выполнена скульптором Л. Головацким и архитектором Я. Белопольским. Монумент представляет собой двухфигурную скульптурную композицию рабочего и воина. Рабочий передает воину меч. В ориентации фигур скрыт символический замысел композиции: рабочий ориентирован на восток, на металлургический комбинат; воин — на запад, где находился враг в годы Великой Отечественной войны. Фигуры монумента отлиты из бронзы, постамент и лестница выполнены из гранита. Металл, из которого сделан меч, выплавлен из 500-миллионной тонны руды, добытой на горе Магнитной. В комплекс монумента включен «вечный огонь» в виде цветка-звезды, который сделан из гранита.

2000 год. Май. Открыт мемориал магнитогорцам Героям Советского Союза.

2005 год. 6 мая. Возле монумента «Тыл — фронту», на аллее Славы открыт мемориал Памяти. На гранитных плитах слева и справа скульптурной композиции увековечены имена всех магнитогорцев, погибших на фронтах Великой Отечественной войны. Этот памятник-ансамбль в настоящее время для магнитогорцев стал таким же святым местом как монумент Родина-мать на Мамаевском кургане для волгоградцев или памятник Советскому солдату в Трептов-парке для жителей Берлина.

Памятники. Мы ходим по улицам городов и сел, в спешке, в тесноте дел не замечаем, что прошлые поколения смотрят на нас из глубины времен глазами каменных скульптур, верят нам, любят и сопереживают. Остановитесь и поклонитесь им.

А.В. Сперанский А.В. (ИИиА УрО РАН)

СТОЛИЦА И ПРОВИНЦИЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

История русского искусства исчисляется сотнями лет и практически на всем протяжении его развития то в большей, то в меньшей степени проявлялась проблема взаимоотношения столичного и провинциального. Еще с времен Киевской Руси и Московии центр пыта-

ется оказывать на подвластные территории не только политическое, но и культурное влияние. Ярчайшим примером попытки регламентации искусства могут служить решения Стоглавого собора 1551 г., утвердившего образцы, которым надлежало следовать. В качестве образца в живописи формально провозглашалось иконография Андрея Рублева. В зодчестве за образец брался Успенский собор Московского Кремля, в литературе — сочинения митрополита Макария и его кружка. При этом ставка на «византийский образец» частенько не учитывала глубинные истоки подлинно русской, славянской культуры, которая несмотря на ограничения и запреты продолжала развиваться в провинции параллельно со столичной. Петровские преобразования и связанная с ними прозападная культурная революция окончательно разделили отечественное искусство на «столичное», ориентированное на европейские образцы, и «провинциальное», подлинно народное, ориентированное на традиционные ценности, в первую очередь, славянского населения России. В результате возникло достаточно абстрактное представление о двух уровнях русского искусства: передовом, прогрессивном, евроцентристском, концентрирующемся, как правило, в столичных центрах и отсталом, консервативном, распространенном на российской периферии. Подобные представления способствовали усилению культурного диктата центра по отношению к провинции, вели к продолжению неоправданного нивелирования «провинциального» искусства, к подтягиванию его до уровня передового, европейского. В то же время русское искусство XVIII–XIX вв. явно не вписывалось в обозначенную схему, представляя собой богатейшую россыпь локально-региональных особенностей и достопримечательностей¹.

Подлинно народным можно назвать искусство Урала, которое в обозначенный период, несмотря на давление «сверху», в значительной мере определялось степенью развития того или иного этноса, проживающего в крае. Кроме того, русские переселенцы привнесли на Урал культурные традиции тех районов, в которых ранее проживали. Конечно, традиционное народное искусство Урала было подвержено «инновациям времени», но все таки тенденция к сохранению собственной самобытности оставалась неизменно высокой. Это проявлялось и в изделиях Екатеринбургской гранильной фабрики и Горнощитского мраморного завода, поставлявшихся в Петербург и Москву для убранства парков, дворцов и храмов, и в произведениях невьянских иконописцев, ревностно хранивших художественные заветы допетровской

Руси, и в работах златоустовских оружейников, принесших уральскому краю мировую известность. «Провинциальных дух» в хорошем смысле этого слова был присущ творчеству писателей-реалистов Ф. Решетникова, Д. Мамина-Сибиряка, художника А. Денисова-Уральского и других представителей периферийного искусства².

XX век — это время огромных политических и социальных перемен, смены привычных ориентиров и идеалов, противоречивых явлений. События начала века в корне изменили общественно-политическую основу России, внесли своеобразие в культурное развитие страны, но не сняли проблему взаимоотношения центра и провинции. Более того, в области литературы и искусства столичный диктат достигает своего апогея. Новая власть на протяжении всех 74-х лет своего господства стремилась контролировать и направлять художественную жизнь страны с максимальной выгодой для Советского государства. И если в 1920-е гг. при все усиливающемся процессе идеологизации искусства и превращения его в «инструмент воспитательного воздействия», еще допустимы смелые творческие поиски (поэзия В. Маяковского, театр В. Мейерхольда, кинематограф С. Эйзенштейна, художественный авангард П. Филонова и т.п.), то начиная с 1930-х гг. единственно правильным методом провозглашается «социалистический реализм», требовавший от произведений искусства коммунистической идейности и беззаветного служения задачам социалистического строительства. Не соответствующие утилитарным требованиям произведения подвергались резкой критике, их авторы лишались доступа к широкой аудитории, а то и вовсе попадали под молот государственных репрессий. В то же время большевистская культурная революция имела и вторую, позитивную сторону, обращенную на решение давно назревших задач в области духовного развития общества. Устранение сословно-классовых ограничений, ликвидация неграмотности позволили широким слоям трудящихся беспрепятственно пользоваться всеми благами культуры и просвещения, а бесплатность образования дала возможность вовлечь в жизненно важные сферы развития государства, в том числе и в искусство, целую когорту представителей рабочего класса и крестьянства, что обеспечило приток «свежей крови» и дало новый импульс в его развитии. Даже партийно-государственный диктат, инициировавшийся из центра, в конечном итоге нес позитивный заряд, ибо порождая естественное сопротивление, он будоражил сознание, оттачивал мысли творческих личностей, порождая шедевры так называемого советс-

кого искусства. К последним, вне всякого сомнения, относятся литературные произведения О. Мандельштама, И. Бабеля, Б. Пастернака, М. Булгакова, М. Зощенко, А. Ахматовой, А. Солженицина, музыка Д. Шостаковича, С. Прокофьева, скульптура Э. Неизвестного, М. Такогого, кинорежиссура М. Хуциева, А. Тарковского, А. Сокурова, театральные постановки Ю. Любимова, живопись А. Васильева и др.

Общие тенденции в развитии советского искусства, зарождавшиеся в столице, в полной мере проявлялись в провинции. Классическим примером сложного и противоречивого взаимоотношения с центром может служить художественная жизнь Уральского региона. В первые годы советской власти центр, используя методы «военного коммунизма», сумел навязать уральским деятелям искусства свою политику, сильно ограничив их творческую свободу. Время от времени направляемые на Урал «столичные десанты», состоящие из «левых» художников, литераторов, музыкантов, способствовали не столько повышению художественного уровня уральцев, сколько закреплению их в жестких рамках социального заказа. Уничтожение памятников царского времени, национализация особняков, экспроприация частных коллекций и церковного имущества, осуществление плана «монументальной пропаганды» привело к тому, что искусство Урала на какое-то время утратило свою самобытность и стало полностью зависеть от политических доктрин³. И в последующие годы с разной долей эффективности центр стремился загнать художественное творчество уральцев в «прокрустово ложе» коммунистической идеологии и социалистического реализма, что безусловно ограничивало полет мысли и не способствовало творческим исканиям. Однако этап советской истории, определяющийся характером господствующего в стране политического режима и спецификой проявления его на Урале, все-таки нельзя оценивать однозначно. Уральское искусство не стояло на месте, оно продолжало развиваться, основываясь на традициях и используя положительные инновации современного момента. Этому способствовали различные обстоятельства и в том числе позитивное влияние столичных мастеров искусств. Крупные интеллектуальные силы вовлекались в орбиту художественной жизни Урала в результате все тех же сложных социально-экономических и политических процессов, происходивших в стране. Пертурбации Гражданской войны привели на Урал С. Эрзю, одержимого идеей создать в горах каменного пояса Красную академию скульптуры, Д. Бурлюка, пропагандирующего кубофутуристическое искусство. В 1920-е гг. именно на Урале расцвело

искусство архитекторов-конструктивистов братьев Весниных, М. Гинзбурга, И. Голосова, Я. Корнфельда, А. Тумбасова, И. Антонова, а на оперных сценах Свердловска и Перми впервые зазвучали голоса И. Козловского и С. Лемешева. Стремительное развитие Уральского региона в 1930-е гг. привлекло сюда из разных концов страны замечательных артистов, дирижеров, композиторов, в том числе Б. Ильина, М. Токареву, Е. Амман-Дальскую, М. Вика, А. Маренича, М. Павермана, А. Фридлиндера, М. Фролова, В. Трамбичко и других, породив настоящий музыкальный и театральный бум⁴.

В годы Великой Отечественной войны на Уральской земле оказались известные писатели Ф. Гладков, М. Шагинян, живописцы, графики, скульпторы Б. Иогансон, В. Орешников, З. Виленский, композиторы Т. Хренников, Д. Кабалевский, В. Шабалин, А. Фатьянов, музыканты Д. Ойстрах, Г. Нейгауз и многие другие. В результате творческое содружество столичных знаменитостей и местных талантов значительно обогатило сокровищницу уральского искусства, упрочило ее традиционные основы, дало новый импульс к дальнейшему развитию⁵.

И коренные уральцы, и приезжие мастера активно формировали художественную среду творцов и публики, хранящую и развивающую достижения искусства в пространстве и времени. В конечном итоге это позволили уральскому искусству занять прочные позиции и удерживать их даже в период «отдачи долгов» столицам, когда в 1960–80-е гг. лучших деятелей искусства, получивших образование или выросших в известных мастерах на Урале, стали забирать в Москву и Ленинград и уральцы лишились возможности наслаждаться талантом певцов Ю. Гуляева, И. Архиповой, Б. Штоколова, балерины Н. Павловой, драматических артистов Б. Плотникова, А. Солоницына, режиссеров В. Мотыля, В. Курочкина, А. Тителя, дирижеров Е. Колобова, В. Кожина и др.⁶

XX век не ликвидировал противоречия во взаимоотношениях столицы и провинции. Провинциальность регионального искусства в традиционном российском понимании этого слова по-прежнему имеет место практически на всех периферийных территориях Российской Федерации. Сохраняются традиции следования «столичным образцам», «столичной моде», не стали забытым прошлым и директивные методы руководства культурой. Все это объясняется тем, что если на Западе на протяжении всего двадцатого столетия благодаря массовым коммуникациям, системе дорог, высокому стандарту жизни, происхо-

дило стремительное сближение культурных уровней разномасштабных городов, то в нашей стране при ее огромных пространствах и неоднородности населения, а также в силу специфики долговременного господства тоталитарного политического режима сохранилась культурная дифференциация как в общегосударственном, так и в региональном масштабе. Закономерно выстроилась некая культурная вертикаль: Москва—Ленинград (Санкт-Петербург) — областные центры — районные центры и т.д. Причем, чем ниже ступень в обозначенной иерархии, тем выше степень провинциальности, ограничивающая условия работы, престиж, возможность публичного признания, международные связи и т.п.

Преобразования сегодняшнего дня, изменившие социально-экономическую и политическую основу российской действительности, потенциально способны коренным образом переломить ситуацию, сложившуюся в мире российского искусства. Однако, имеющееся в настоящий момент глубокое противоборство между традиционно русским, тоталитарно-советским и западным векторами в культурном развитии России не только не привело к какому-либо прогрессу, но наоборот обозначило заметное снижение духовного потенциала общества. Отсюда, сегодня, как никогда остро встала проблема самоидентификации россиян, тесно связанная с необходимостью культурного возрождения российской провинции и вывода ее на столичный уровень.

Примечания

¹ См.: Греков Б.Л. Из истории культуры древней Руси. М.-Л., 1944; История культуры России. М., 1993; Панченко А.М. Русская культура в канун петровских времен. Л., 1984; Очерки русской культуры XVII века. М., 1979; Очерки русской культуры XVIII века. М., 1985–1990. Ч. 1–2; Сабарьянов Д.В. История русского искусства (конец XIX — начала XX века. М., 1993.

² Голынец С.В. Искусство уральского региона в социокультурном контексте развития России // Уральская провинция в системе регионального развития России: исторический и социокультурный опыт. Екатеринбург, 2001. С. 28.

³ Алексеев Е.П. Художественная жизнь и развитие изобразительного искусства Урала 1920-х годов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. С. 12.

⁴ Голынец С.В. Искусство уральского региона ... С. 30.

⁵ Сперанский А.В. В горниле испытаний. Культура Урала в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). Екатеринбург, 1996. С. 144–175, 219–255.

⁶ Голынец С.В. Искусство уральского региона ... С. 32.